

大村西崖和陳師曾

—近代爲文人畫復興的兩個異國苦鬥者

劉曉路

東京大學美術史研究室

〔內容提要〕在日本美術史界，有一個誕生于明治元年，死于大正末年翌年的人。他的存在象徵著一個時代的到來，他的死去象徵著一個時代終結。這個人是大村西崖，這個時代是爲文人畫復興的苦鬥時代。

在中國美術史界，有一個誕生和死去都不在重要年代的人。他的存在也象徵著這個時代的到來，但這個時代並沒有因他的死去而終結。這個人是陳師曾。

在評價上，西崖是日本美術史界素有異議，師曾則在中國美術史界有口皆碑。

但是，共同的歷史使命將這兩個異國人緊密連在一起。一九二二年，兩人在北京的會見可稱爲歷史性的會見。作爲那次會見的成果，西崖的〈文人畫之復興〉和師曾的〈文人畫之價值〉合編而成的《中國文人畫之研究》不僅是中國美術史的重要文獻，也可以稱爲近代中日美術交流的記念碑。

在日本美術史界，有一個人生于明治元年，死于大正末年的翌年。他的存在象徵著一個時代的到來，他的死去象徵著一個時代的終結。這個人就是大村西崖（一八六八—一九二七），這個時代就是文人畫復興的苦鬥時代。

在中國美術史界，有一個誕生和死去都不在重要年代的人。但他的存在也象徵著這個時代的到來，這個時代卻沒有因他的死去而告終。這個人就是陳師曾（一八七六—一九三三）。

至今的研究者有時點到他們之間的關係，但真正的比較研究卻沒有。

他們兩人有許多相近的地方：同時代人；國立美術學校教授；研究中國美術史的一代泰斗；集畫家、書家、美術批評家、美術史家、美術教育家于一身；互相精通對方國家的語言；美術史和文人畫的素養在學校以外自學形成。要說差別，則有如下：

在年齡上，西崖比師曾早八年出生，晚三年死去；在西崖成爲東京美術學校教授的那一年（一九〇二），師曾才作爲清國留學生負籍東渡。

在出身上，西崖生于普通農家，在艱苦的環境中長大；師曾生于高官和紳士世家，條件優越。

在受教育上，西崖畢業于東京美術學校彫刻科，學得單一；師曾則從小受到良好的家庭教養，以後就讀于南京水利學堂，留學于東京高等師範學校，學得博雜。

在專業本，西崖更毋寧說是職業美術史家，是日本美術史界出書最多的人（著作等身用于他最合適），爲數不多的能書善面的人；師曾則是中國傳統型但有新思想的文人畫家兼美術史家，出書少而精。

在文人畫上，西崖更守傳統，師曾則略出新意。

在影響上，西崖早于師曾；而師曾的影響更爲持久。

在評價上，西崖是日本美術史界有爭議的人【註一】；師曾則在中國美術史界有口皆碑。

也許是某種共同的歷史使命和個人命運將這兩個異國人連在一起。西崖訪問中國五次【註二】，師曾訪問日本三次，兩人至少在北京、東京各相遇過一次。

【註一】：一記者〈問題の人〉，《中央美術》三月號，第二卷第三號，一九一六，東京；矢代幸雄〈忘れ得ぬ人マ（その一）大村西崖〉，《大和文華》

第十四號，一九四四，大阪；谷信一〈美術、美術史回想雜記——精一、大村西崖〉，《萌芽》第三二五—三二二號，一九八一年十二月—

一九八二年六月，東京。

【註二】：吉田千鶴子〈大村西崖と中國〉，《東京藝術學美術學部紀要》第廿九號，一九九四年三月，東京。

他們一九二二年在北京的第一次見面，可以說是名符其實的歷史性會見。而作為這次會見的成果——由西崖的〈文人畫之復興〉和師曾的〈文人畫之價值〉聯合編成的〈中國文人畫之研究〉，也可以毫不誇張地說近代中國美術的歷史性文獻和中日美術交流的紀念碑。

一、作為中國美術史研究開拓者的西崖

比起現在的日本美術史界來，大村西崖無疑在中國美術史界更受尊敬和親近。在中國美術史界特別是老一輩人，如果要求他們舉出一個日本美術史家來，大多數會馬上說出西崖的名字。這種情況使人想起美國美術史家芬諾洛薩在本國無人知曉，而在日本很有名。的確，西崖不僅五次來中國考察過美術，而且是最早以近代方法研究中國美術的學者之一。他的《支那美術史·彫塑篇》、《中國美術史》是世界上最早的、有體系的中國美術史著作，在日本和中國都發生過巨大影響。早期中國美術史家陳師曾、潘天壽、鄭午昌、傅抱石、藤固、俞劍華等人的著作或多或少都可見到西崖的面影。不僅中國美術史界的先輩，就是我在十七年以前走上美術史的道路時，大村西崖的兩本書也是啓蒙書之一。

今天的西崖主要以研究中國美術的美術史家而馳名，但正如吉田千鶴子女士指出的那樣，在人生的道路上，西崖走過了彫刻家、美學家 and 美術史研究家、美術批評家、東洋美術史家這樣一條路線【註三】。但是，以後他之所以專念于東洋美術史並提倡文人畫，少年時期自學南宗畫、漢籍、和書的經歷【註四】也不可輕視。因此，我認為西崖的一生可以分爲如下五個時期：

(一)少年時期（一八七四—一八八九）。他是明治維新的同齡人，小學畢業後一方面在家鄉的傳統文化小環境學南宗畫、漢籍、和書，一方面承受了「脫亞入歐」、「廢佛毀釋」這一全國性運動的猛烈衝擊。

(二)彫刻家時期（一八八九—一八九三）。作為一八八九年剛剛開校的東京美術學校第一屆學生，從入校到由同校彫刻科畢

【註三】、【註四】：吉田千鶴子：《大村西崖と美術批評》，《東京藝術大學美術學部紀要》第廿六號，一九九一年三月，東京。

業，學校裡存在著專重日本美術的小環境，必然會受到校長岡倉天心、美國教授提倡的日本美術復興這一思想的影響。儘管以後的西崖故意無視這種影響。

(三) **美學和美術史研究家時期**（一八九三—一八九七）。一八九三年他從東京美術學校畢業，一八九五年成為同校的副教授，在其美學思想中主張「自然」【註五】，與在一八九五年新設的同校洋畫科首任主任教授黑田清輝持相近的觀點。

(四) **美術批評家時期**（一八九七—一九〇二）。一八九七年由東京美術學校辭職後的美術批評家時期，他與過去的先生天心分道揚鑣，並且成為「天心最大的論敵」【註六】，將天心的得意門生橫山大觀、菱田春草嘗試的新日本畫非難為「朦朧體」【註七】

(五) **東洋美術史家時期**（一九〇二—一九二七）。一九〇二年成為東京美術學校教授後，開始專念於中國美術史和東洋美術史學。他的所有代表著作《東洋美術大觀》（十五冊，一九〇八—一九一八）、《東瀛珠光》（一九〇八—一九〇九）、《支那美術史·彫塑篇》（一九一五）、《密教發達史》（五卷，一九一八）全部完成於這個時期。

在前四個時期中，少年時期只不過開始學習而已；彫刻家時期僅僅從彫刻科畢業，創作方面並沒有取得成績；美學和美術史研究家時期正如被稱為「大村霍特曼」一樣【註八】，尚未形成自己的創見；美術批評家時期雖有創見，但今天看來，對「朦朧體」的非難不能說是正確的。東洋美術史家時期長達廿五年，幾乎占了他有效生命一半。他取得巨大成績，形成獨立創見，揚名海內外無一不在這個時期。如果沒有這個時期就沒有今天的西崖，絕非過言之辭。

東洋美術史家時期，西崖雖然研究東洋各國的美術，但成績最大的無疑是中國美術研究。西崖以前，關於中國美術史的專門著作幾乎沒有。芬諾洛薩、岡倉天心雖然也寫過若干章節，但在那「沒有美術史的美術史時代」，都並非史證式而是隨感式。像西崖的《支那美術史·彫塑篇》那樣煌煌巨制還是史無前例的，所以只有西崖才真正稱得上中國美術史研究的開拓

【註五】、【註六】：庄司淳一《美術と自然——大村西崖の自然思想》，《日本の美學》季刊，第四期，ぺりかん社，一九八七，東京。

【註七】：劉曉路《新日本畫運動》，《美術研究》一九八九年四期，北京。

【註八】：吉田千鶴子《大村西崖の美術批評》。

者。

二、近代提倡傳統美術復興的師曾

陳師曾名衡恪，與政治家祖父寶箴、詩人父親三立、歷史學家弟弟寅恪一起在中國權威工具書——《辭海》、《中國大百科全書》中分別單獨設置條目。即使在世界歷史上，像師曾祖孫三代四人這樣同入名典的現象也實屬罕見。

廿世紀一〇—二〇年代的中國美術界，形成三足鼎立之勢：以金紹城爲首的京派、以吳昌碩爲首的海派、以高劍父爲首的嶺南派。京派即北京畫壇是傳統繪畫的大本營，但正如有的學者指出：「如果沒有陳師曾，北京畫壇或許會暗淡無色。」【註九】師曾對北京畫壇的影響主要在學識上。而在學識上，可以說當時的全國畫家中首推師曾。所以，他不僅是北京畫壇，而且可以說是中國傳統繪畫的精神領袖。

現在，也許沒有人說師曾不是藝術大師，但是，僅僅承認師曾是藝術大師，還完全不足以說明師曾在近代中國美術史的地位和作用。他作爲近代美術啓蒙者，至今還沒有被充分認識。並且離開這種認識，師曾在近代中國美術史上的開拓性作用大大被忽視了。

師曾活躍在兩個世紀交替的時代。西洋美術大規模進入中國，美術界在學習西洋的同時，傳統美術被作爲糟粕受到批判。這種狀況與約卅年以前的日本明治初期幾乎全然相同。西洋的先進科學文化被大量介紹和導入，推進了五四新文化運動的發展，但包括傳統美術在內的傳統文化被不適當地掃除，從而付出了過於昂貴的代價。今天回首，完全可以既導入西洋文化，又繼承傳統文化。但在當時能認識到這點的人寥若晨星。從維新保皇的康有爲到激進革命的陳獨秀，都爭先恐後地批判傳統美術，正是因爲他們對於傳統美術缺乏深刻理解。師曾也學貫中西，但在崇拜西洋的潮流中最早出來爲傳統美術辯護依然需要深厚文化根底和極大勇氣的。他與轟轟烈烈從事西洋式美術教育的風雲人物劉海粟、林風眠、徐悲鴻走著一條相反而

【註九】：阮榮春、胡光華《中華民國美術史》第六八頁，四川美術出版社，一九九一，成都。

更爲艱難的道路，主要提倡在崇拜西洋的潮流中被冷遇的傳統美術。他的書畫、篆刻的水平極高，可惜僅四十七歲而夭亡，而中國畫特別講究大氣晚成，所以他在傳統繪畫創作方面的成績不如享有永年的吳昌碩、齊白石、黃賓虹。他作爲美術教育家不如劉、林、徐，作爲傳統畫家不及齊、黃，但現在回頭看，正如師曾不能取代劉、林、徐、齊、黃的歷史作用和價值一樣，師曾的歷史作用和價值也同樣不能被他們所取代。師曾的成名比他們都早，起到了他們不能起的作用，完成了他們沒有完成的工作。如果沒有師曾，也許就沒有今天的齊白石，就沒有今天中國畫的成績。在這個意義上，師曾不僅是近代中國美術史的開拓者，而且是與他們並肩的一代偉人。遺憾的是，師曾早死，沒有他們那樣享有永年，否則他的成績會更大，近代中國美術史上也許改寫其中的某些篇章。師曾受到過同代偉人的極力推崇：梁啓超激賞他「在現在美術界可稱第一人」；吳昌碩稱他「是一個不尋常的人」；魯迅認爲他「開一代新境」；齊白石視他爲「良師益友」；傅抱石讚他爲「一代中最偉大的畫家」；潘天壽嘆惜他「死得太早，否則他的藝術成就在吳昌碩之上」。但是，與其他大家相比，關於師曾的研究過於冷清，至今還沒有出版過他的文集和研究他的論文集。這不能不說是近代中國美術史研究的一大遺憾。

師曾是最早去日本留學的中國美術家，最早以現代的眼光重新審視傳統繪畫的中國人，最早寫作《中國繪畫史》的中國人。同時，他是發現齊白石藝術價值的第一人，是最早激勵齊變法，並將齊藝介紹到國外的人。

一般人都認爲李叔同是近代最早留學日本的中國美術家，其實師曾在一九〇二年就攜其弟寅恪（以後有名的歷史學家）在日本東京弘文學院留學，與以後的大文豪魯迅同窗，比李早四年。他雖不是學美術而是學博物，但爲今後的美術史研究打下牢固的基礎。一九〇六年，師曾與初至東京美術學校留學的李相會，兩人一見如故，終生保持著友情。

他留學日本五年，對西洋畫是熟悉的，曾畫過幾幅油畫。一九一三年頃，還發表《歐西畫界最近之狀況》論文。一九一八年，又發表了《清代山水畫之派別》、《清代花鳥畫之派別》、《對於普通教授圖畫科意見》、《繪畫源于實用說》等系列論文。但他對傳統繪畫的提倡決非復古，而是立于新時代的創造。他的《中國繪畫史》雖然遲至一九三四年才出版，但至少應該完成于他生前的一九二二年，所以就早于先行出版此類著作的潘天壽（一九二六）、鄭午昌（一九二九）、傅抱石（一九三一）、藤固（一九三三）諸人。在這本著作中，他指出：「現在與國外美術接觸之機會更多，當有採取融合之處，因在

善于會通以發揮固有之特長耳。」

更不能忘記師曾使齊白石出一頭地。白石雖比師曾年長十三歲，但在世紀初名聲遠遠不及師曾。一九一七年，白石初來北京時，他的畫屬於石濤一樣的冷逸風格，不受北京人歡迎，僅被目為來京城賣畫的鄉巴老，更遭責罵。師曾是發現白石才能的第一人，比林風眠和徐悲鴻都早。他勸白石出新意，以「畫吾今畫自合古」這一傳統革新觀念激勵白石。於是，白石開始所謂「衰年變法」。受日本畫家荒木十畝和渡邊晨畝的邀請訪日的師曾，一九二二年參加在東京府廳商工獎勵館舉行的中日聯合繪畫展覽會時，將白石的作品展出並出賣。這是第一次將白石的作品介紹到國外。因此，白石寫有如下一首著名的詩相贈：「君無我不進，我無君則退。」，於是，師曾和白石的友情成為打動人心的美談。

三、《中國文人畫之研究》的形成和意義

如前所述，西崖自一九〇二年成爲東京美術學校教授後，開始專念于以中國美術史爲中心的東洋美術史學。他的所有代表著作《東洋美術大觀》（十五冊，一九〇八—一九二八）《東瀛珠光》（一九〇八—一九〇九）、《支那美術史·彫塑篇》（一九一五）、《密教發達史》（五卷，一九一八）全部完成于這個時期。此外，一九二一年中國辛亥革命後，清宮、王府、高官秘藏的書畫開始流向日本，日本各地都能看到以前從未見過的明清文人畫精品，在社會上重新喚起對文人畫的關心。與此呼應，東京帝室博物館在一九一七年四月首次舉行了南宗畫特別展。通過對中國美術史的研究和對文人畫的接觸，西崖萌發了對中國文人畫的新認識。

恰恰在五卅運動的同年九月，西崖聯合一些同道創設又玄畫社，又開始大畫文人畫，並著手文人畫復興運動【註一〇】。這在當時的日本和中國無疑都屬于一種反潮流的行爲。一九二一年一月七日，他進而完成重要論文《文人畫之復興》，一月廿五日由東京巧藝社出版，同時開始出版《文人畫選》，並且利用東京美術學校的講壇和其他講演會大力倡導文人畫，一

【註一〇】：吉田千鶴子《大村西崖と中國》。

時在日本興起文人畫熱，同年十月廿七日，西崖第一次來中國，便在北京尋找知音。通過金城的介紹，西崖拜訪了師曾，兩人一起討論文人畫問題，非常投機。師曾受西崖的影響，不久以白話文完成〈文人畫的價值〉，成爲〈文人畫之復興〉的姐妹篇，在《繪學雜誌》的一九二二年第二期上發表。以後又在同雜誌第三期上發表〈文人畫是進步的〉這一論文。一九二二年，師曾將〈文人畫的價值〉改寫成文言文，題目也換成〈文人畫之價值〉，更清楚地反映出傳統的特徵。並且親自把西崖的〈文人畫之復興〉翻譯成中文，與〈文人畫之價值〉合編以《中國文人畫之研究》爲名，於一九二二年由上海中華書局出版。

西崖在〈文人畫之復興〉的末尾記道：「辛酉一月五日晨起稿，七日鐙下擱筆」【註一一】。可見這一長篇文章不足三天就完成了，可以說是一揮而就了。的確，西崖從孩提時代就親近文人畫，少年時代，曾向靜岡的畫人新間雲屏學南宗畫，又自習畫論、畫傳。五年間遊歷于京都和東京，「少解墨的趣味」【註一二】。西崖自己在〈文人畫之復興〉中也寫道「原文無標點，筆者標點」：

「當予未及弱冠時，明治十五六年間，維新之世風未衰，漢學尙有文壇之威權，畫道亦保化政天保以來之餘勢。所謂南宗文人畫獨行于世、五岳、直入、晴湖等作真贋雜米糴。雖予所僻居之岳南鄉里亦頗盛行，自知事、郡長乃至鄉紳、村夫子輩，無不能塗抹四君子，題詠五七言。予稍長，學蘭竹，玩詩語，碎金蓋，不知不覺亦有其習染。」【註一三】

但是，西崖〈文人畫之復興〉在日本的影響遠不及中國大。日本的文人畫只有富岡鐵齋一人支撐，不是畫界的主流。所以他也許急于去中國尋找知音，云集了傳統畫家的北京、上海是他的主要目標。他不僅與京派領袖——金城、師曾保持友誼，而且也與海派領袖吳昌碩、王一亭過從甚密。相反，以革新爲旗幟的嶺南派沒有得到青睞。但在日本，文人畫已完全被擠出正宗的畫壇，至多是洋畫、日本畫的陪村。一九二四年十二月卅一日，作爲日本文人畫泰斗的富岡鐵齋死去，實際上宣告了日本文人畫復興時代的終結【註一四】。

【註一一】、【註一二】、【註一三】：大村西崖〈文人畫之復興〉，《中國文人畫之研究》，天津古籍出版社，一九九二。

師曾也決非被動地接受西崖的影響。他受家庭的影響，比西崖更早讀書，從六歲學文人畫，習漢帖、魏碑，更敬服吳昌碩的書、畫、印，時時求教，畫室也自號「染倉室」。一九一四年創作〈北京風俗畫〉卅四頁，一九一八年北京大學畫法研究會成立時，他被任命為導師。一九二〇年中國畫學研究會成立時，他是提倡者之一。同年，他發表了〈清代山水畫之派別〉、〈清代花鳥畫之派別〉、〈對於普通教授圖畫科意見〉、〈繪畫源于實用說〉等系列論文，出版了《陳朽畫冊》這一山水畫系列。在西崖與他討論文人畫前，他在文人畫研究方面就有深厚的積累。並且，主要作為文人畫家的他，在這方面的積累也許比主要作為美術史家的西崖還要深厚。因此，兩人才能一拍即合。並且，雙方都以西方現代派來作為文人畫進步的證據，也表現出時代特徵。據西崖一九二二年二月在東京說：還與師曾相約共編中國大美術史【註一五】。如實現，將是中日美術交流史上的一件盛世。可惜，師曾在翌年去世。

以中文版計算，西崖的〈文人畫之復興〉約一三〇〇〇字，師曾的〈文人畫之價值〉約四〇〇〇字，西崖的是師曾的三倍多【註一六】。在中國，〈中國文人畫之研究〉自一九二二年首次出版以來，至今七〇多年中再版十餘次。在日本，大村西崖的〈文人畫之復興〉【註一七】自一九二一年出版以來，從未再版過。它被翻譯成中文，但陳師曾的〈文人畫之價值〉從未翻譯成日文。即使從西崖的〈文人畫之復興〉和師曾的〈文人畫之價值〉，也能分別看出日本美術史家重史料，中國美術史家重思想的傳統。西崖偏急，師曾中允公正。

西崖與芬諾洛薩的觀點完全相反，卻都有某種共同的特點，就是幾乎全盤否定自方的美術，推獎彼方的美術。正如芬諾洛薩爲了推出日本畫而全面否定西方美術和文人畫一樣，西崖也爲了推出文人畫而全面否定日本畫和西方美術。西崖雖然沒有直接批判芬諾洛薩，卻批判了與芬諾洛薩持同一觀點的，一個美國人小泉八云【註一八】。但是，師曾卻沒有爲了推出文

【註一四】：劉曉路〈吳昌碩和富岡鐵齋〉，《廣東美術家》一九九三年三期，廣州。

【註一五】：《陳衡恪氏と支那大美術史 共編する大村西崖氏》，《大阪時事》一九三二年三月廿一日。

【註一六】：陳師曾〈文人畫之價值〉，《中國文人畫之研究》，天津古籍出版社，一九九二。

【註一七】、【註一八】：大村西崖〈文人畫の復興〉，巧藝社，一九二二，東京。

人畫而去貶低其他藝術。所以師曾的〈文人畫之價值〉成爲廿世紀最經典的中國畫論，被廣泛引用。

追求文人畫的復興雖是西崖和師曾的共同理想，但是文人畫的復興這一呼聲在日本沒有取得效果，而在中國卻產生了巨大的反響。因爲：日本不是文人畫的原產地。對日本來說，文人畫依然是外來文化，而不是本土文化。由於國情的不同，日本無中國意義上的文人，既無蘇東坡類沈浮宦海的大夫，也無倪雲林贊類雲遊山林的隱士。日本所謂的文人畫，其作者皆非文人。相反，日本畫壇講宗派，講技巧，講裝飾，更是文人畫的大敵。文人畫本身就不可能作爲日本的傳統文化來復興。所以，西崖對文人畫復興的呼籲，當然就遠遠不如芬諾洛薩、岡倉天心的日本美術復興運動有號召力。

比起日本來，中國作爲文人畫的發源地，文人士大夫是中國政治的擔當者，文人畫家的勢力相當大。廿世紀初，在日本畫壇上，洋畫是第一勢力，日本畫是第二勢力，日本的文人畫家至多是第三勢力；而在中國畫壇上，中國的文人畫家依然是第一勢力。日本的著名畫家中，只有富岡鐵齋一人在爲文人畫孤軍奮鬥；而中國的文人畫家人多勢眾，除了師曾外，還有吳昌碩、黃賓虹、王夢白、陳半丁、顏世清、齊白石、張大千、何香凝、金城、周肇洋、姚華、溥濡、鄭錦、王一亭、胡佩衡、潘天壽等著名畫家。儘管京派、海派有不同，但北京、上海都是文人畫的大本營。

並且，中國的許多畫家開始學洋畫，以後則轉向中國畫，如李可染、蔣兆和、張書旗、關良、丁衍庸、陳之佛、朱屺瞻；中國畫和洋畫兩項兼備的人則更多。如：劉海粟、徐悲鴻、林風眠、吳作人、吳冠中。在日本的畫家中，從洋畫轉向日本畫的人或洋畫和日本畫兼備的人都非常少。

在一定的意義上，中國的文人畫復興運動類似于日本的日本美術復興運動和新日本畫運動。因而西崖對中國的意義，就類似于芬諾薩對日本的意義；師曾就相當于中國的岡倉天心。

附記：陳師曾在日留學五年，又翻譯過大村西崖的《文人畫之復興》，其日語水平可想而知。李松先生曾囑我找一下《文人畫之復興》日文版，看看至今有無必要重譯。但是，我在東京大學居然找不到大村西崖的《文人畫之復興》日文版，後來在東京國立文化財研究所、東京藝術大學好不容易找出來，發現從未有借過。難怪圖書館資深管理員也不知道它藏在什麼地方，爲尋找它，圖書館管理員幾乎是傾巢出動。

這還是一九二一年一月廿五日東京巧藝社的版本，既驚奇它居然能在擱筆的第十八天發行，更長嘆在科學技術高度發達的今日出版速度之倒退。對照中日兩種文本，發現師曾的譯文非常信、雅、達，完全沒有必要重譯。只是有兩點不足

其一，原文還有十四個小標題，是提綱挈領的重要內容，不知師曾為何刪去？今補譯在此，以為參考，假如是書再版，希望能補進去：「盛衰之回顧、藝術和寫實、寫實之夢影、從自然退卻、陰影之法及取舍、色彩之拋棄、氣韻之真價、技巧之失去和回歸、詩書畫之關聯、題贊之功要、壁龕之掛幅、文人士夫和專家和本末、作為流派之南宗、吾人之標榜」。

其二，原文是在當時歷史背景下寫的，有大量的日本美術史人名和術語，為今國人不熟悉。為了便于今人理解，應該對師曾譯本加注翻。

大村西崖和陳師曾年譜

「*」，重要的政治事件。「#」，有關的文化事件或美術事件。

一九六八 * 日本明治維新。

十月十二日，西崖生于駿河國（今靜岡縣）富士郡水戶島，初名峰吉。

一八七六 三月二日，師曾生于湖南省鳳凰縣，名衡恪，字師曾，號朽道人，槐堂詩人。

工部美術學校開校。

一八八九 二月，西崖作為靜岡縣特選生，成為東京美術學校第一屆學生。

一八九〇 秋，西崖修完普通科，進入彫刻科，向竹內久一，高村光雲等學木彫。

一八九三 七月十一日，西崖從東京美術學校彫刻科畢業，成為京都市美術工藝學校教諭。

一八九五 * 中日戰爭。

一八九六 四月，西崖成為東京美術學校彫刻科副教授。

- 一八九七 西崖從東京美術學校辭職。
- 一八九八 #三月東京美術學校騷動；#日本美術院成立。
- 一九〇二 西崖成爲東京美術學校教授；
師曾攜其弟來日，在東京弘文學院留學。
- 一九〇四 師曾在東京高等師範學校（今筑波大學）學習博物。
- 一九〇五 *日俄戰爭爆發。
- #中國留學生大批來日。
- 一九一〇 *十月十日，中國辛亥革命。
- 一九一二 *一月，中華民國成立。
*日本進入大正年間。
- #羅振玉和王國維亡命日本。
- #劉海粟等創立上海圖畫美術院。
- 一九一三 師曾發表〈歐西畫界最近之狀況〉論文。
- 一九一四 師曾創作《北京風俗畫》一七三四圖。
冬西崖爲寫作《支那美術史·彫塑篇》去京都訪問羅振玉。
- 一九一五 四月，西崖完成《支那美術史·彫塑篇》，請羅振玉寫序。
國立北京高等師範學校設三年制手工圖畫科，師曾爲教師。
- 一九一六 #蔡元培就任北京大學校長。
- 一九一八 二月，北京大學畫法研究會成立，師曾爲導師。
四月十五日，國立北京美術學校成立，鄭錦爲校長，師曾爲教授。

一九一九

中國五四運動，發展為新文化運動。

九月，西崖聯合一些同道創設又玄畫社，開始大畫文人畫，並著手文人畫復興運動。師曾去東京考察藝術教育。

一九二〇

五月，中國畫學研究會成立，師曾為提倡者之一。

十一月，第一回中日繪畫聯合展覽在北京歐美同學會舉行。

一九二一

一月七日，西崖完成《文人畫之復興》。

十月廿七日，西崖第一回訪中，在北京與師曾討論文人畫問題，並打算共編中國大美術史。

一九二二

二—三月，西崖將在中國拍攝的古畫照片和師曾等名家的書畫一起在東京、大阪展示。

五月，第二回中日聯合繪畫展覽在東京府廳商工獎勵館舉行，師曾去日參展，在東京與西崖會見。師曾完成《文人畫之價值》，並把西崖的《文人畫之復興》漢譯後合編成《中國文人畫之研究》，由上海中華書局出版。畫家姚華作序，收藏家廉泉題辭。

一九二三

四月，西崖第二回訪中。

九月十二日，師曾死去。

一九二四

四—五月，第三回中日聯合繪畫展覽先後在北京、上海舉行。

六月，西崖第三回訪中。

十二月，西崖第四回訪中（至翌年一月）。

十二月卅一日，富岡鐵齋（一八三七年生）死去。

一九二六

* 日本進入昭和年間。

四—五月，西崖第五回訪中。

六—七月，第四回中日聯合繪畫展覽先後在東京府美術館、大阪市公會堂舉行。

大村西崖和陳師曾—近代為文人畫復興的兩個異國苦鬥者

故宮學術季刊 第十五卷 第三期

九月六日，金紹城死去。

一九二七 三月八日，西崖死去。

十一月六日，吳昌碩（一八四四年生）死去。



國立故宮博物院
NATIONAL PALACE MUSEUM

Omura Seigai and Ch'en Shih-tseng: Two Advocates for the Revival of Literati Painting in the Modern Age

Liu Xiaolu

Tokyo National University

Abstract

Omura Seigai (1868-1927) was born in the first year of the new era of modern Japan—the Meiji period—and died at the end of the Taisho. The Japanese art of this period, marked by his birth and death, was a special one in academic circles. He was one of the most influential figures advocating and reviving the essence of literati painting in this age of modernization.

Ch'en Shih-tseng (1876-1923) was also an important figure in the art world, but in China, at roughly the same time. This period was also a crucial one in the development of art in modern China. This epoch, however, did not end with his death.

There have been varying opinions about Omura Seigai in Japan, but Ch'en Shih-tseng has been consistently admired in academic circles of Chinese art. Nevertheless, perhaps it is because of the special historical mission that these two men shared that fate has decided that they must be considered together.

Their first meeting took place in Peking in 1922, which was an important event for both of them. Due to their meeting, they came to publish together *The Study of Chinese Literati Painting*, which included Omura Seigai's *The Revival of Literati Painting* and Ch'en Shih-tseng's *The Assessment of Literati Painting*. This book was a historic publication for modern Chinese art, and it is considered a monument to the history of the artistic relationship between China and Japan.

Key words: literati painting 文人畫
revival 復興

* The Chinese text of this article appears on pages 一一五 through 一二八.